Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/FWGCFI
УДК 398.2
ББК 82.3(2) + 85.333(2)

ФОЛЬКЛОРНАЯ СКАЗКА В ПЕРВОМ «РУССКОМ» БАЛЕТЕ АНТРЕПРИЗЫ С. ДЯГИЛЕВА

© 2023 г. С.П. Сорокина
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 16 декабря 2022 г.
Дата одобрения рецензентами: 29 января 2023 г.
Дата публикации: 25 декабря 2023 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-4-250-271

Аннотация: В статье анализируется освоение русской фольклорной сказки в балете «Жар-птица», созданном в 1910 г. М. Фокиным, И. Стравинским, А. Головиным для «Русских сезонов» С. Дягилева. Освещена история сочинения балета. Выявлены тексты, на которые опирались его авторы. Установлено, что основными источниками были сказки из сборника А.Н. Афанасьева «Народные русские сказки»: «Сказка об Иване-царевиче, жар-птице и о сером волке», «Жар-птица и Василиса-царевна», «Кощей Бессмертный»; для разработки отдельных нюансов могли также привлекаться «Сказка о молодце-удальце, молодильных яблоках и живой воде», «Перышко Финиста ясна сокола», «Василиса Прекрасная» и др. Показано, каким образом выстраивался сюжет балета, как перерабатывались образы волшебных сказок. Поскольку Дягилев позиционировал «Жар-птицу» как первый собственно русский балет, выясняется, какой смысл в это понятие вкладывали создатели спектакля, в чем видели «русскость» фольклорной сказки. Устанавливается связь принципов адаптации фольклорной сказки в балете с тенденциями, характерными для работы с фольклорным материалом представителей модернизма и в частности мирискусников.

Ключевые слова: волшебная сказка, балет «Жар-птица», «Русские сезоны» С. Дягилева, фольклоризм, модернизм.

Информация об авторе: Светлана Павловна Сорокина — доктор филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6760-0922

E-mail: sorokinasp@mail.ru

Для цитирования: *Сорокина С.П.* Фольклорная сказка в первом «русском» балете антрепризы С. Дягилева // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 4. С. 250–271. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-4-250-271



Studia Litterarum,
vol. 8, no. 4, 2023

FOLKLORE FAIRY TALE IN THE FIRST "RUSSIAN" BALLET OF S. DIAGHILEV'S ENTREPRISE

© 2023. Svetlana P. Sorokina
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: December 16, 2022
Approved after reviewing: January 29, 2023
Date of publication: December 25, 2023

Abstract: The article analyzes the assimilation of the Russian folk tale in the ballet "The Firebird" created in 1910 by M. Fokin, I. Stravinsky, A. Golovin for S. Diaghilev's Russian Seasons. The history of the composition of the ballet demonstrates that its main sources were fairy tales from the collection of A.N. Afanasiev "Folk Russian Tales," such as "The Tale of Ivan Tsarevich, the Firebird and the Gray Wolf," "The Firebird and Vasilisa the Princess," "Koschey the Immortal." To develop individual nuances, they could involve "The Tale of the Daring Young Man, Rejuvenating Apples and Living Water," "The Feather of Finist Yasny Sokol," "Vasilisa the Beautiful," etc. The article shows how the plot of the ballet was built, how the images of fairy tales were processed. Since Diaghilev positioned "The Firebird" as the first proper Russian ballet, it turns out what meaning the creators of the performance put into this concept, what they saw as the "Russianness" of a folk tale. Summing up the results, it can be concluded that there is a connection between the principles of adapting a folklore fairy tale in ballet with the tendencies characteristic of working with folklore material by representatives of modernism and, in particular, World of Art artists.

Keywords: fairy tale, ballet "The Firebird," "Russian Seasons" by S. Diaghilev, folklorism, modernism.

Information about the author: Svetlana P. Sorokina, DSc in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6760-0922

E-mail: sorokinasp@mail.ru

For citation: Sorokina, S.P. "Folklore Fairy Tale in the First 'Russian' Ballet of S. Diaghilev's Entreprise." *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 4, 2023, pp. 250–271. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-4-250-271

Русский фольклор в качестве материала для балетной постановки привлек внимание С.П. Дягилева еще перед первым оперно-балетным сезоном 1909 г. К этому моменту Дягилев уже был захвачен амбициозной идеей не только «приобщить русское искусство к общеевропейским художественным процессам», но и «прославить его на Западе» [20, с. 138]. О степени поглощенности последним свидетельствует фраза Сергея Павловича из письма тех лет Н.А. Римскому-Корсакову: «...вопрос русских культурных побед есть вопрос жизни». Причем последнее слово Дягилевым подчеркнуто (письмо от 11 июня 1907 г.) [32, с. 102][1]. Дягилевский проект продвижения русского искусства на мировую «сцену» задумывался как чрезвычайно масштабный и значимый. Напомним, что вначале он поддерживался российским императорским двором (до 1909 г.)[2]. Первым шагом в его реализации стала выставка «Два века русской живописи и скульптуры» на парижском Осеннем салоне 1906 г. Эта выставка, прошедшая в целом очень успешно, заставила Дягилева задуматься о способе презентации русского искусства за рубежом. Продолжая руководствоваться идеалами «Мира искусства», Дягилев стремился, готовя экспозицию, прежде всего «вписать» отечественное искусство в европейские традиции, продемонстрировать его высокий эстетический уровень. Но среди критических отзывов на русский раздел Осеннего салона довольно отчетливо прозвучали голоса о недостаточной самобытности выставки. Так, художественный критик Луи Рео писал: «Публика,

1 См. также интервью Дягилева газете «Театр» и комментарии к нему: [31, с. 210, 422–423].

2 О покровительстве деятельности Дягилева императорской фамилии и о причинах прекращения помощи см., например: [5, с. 231, 265–267].

наивно ожидавшая увидеть произведения византийского или азиатского вкуса, была разочарована этим “европеизированным” искусством, которое она упрекала в отсутствии экзотизма <...> а значит оригинальности» (цит. по: [20, с. 146]). Показательно, что наибольший интерес у посетителей выставки вызвали не имевшие аналогов в европейской живописи старинные русские иконы.

Уже в следующем, 1907 г., Дягилев постарался скорректировать свой подход к взаимодействию с европейским потребителем, что особенно заметно в отборе музыкального материала для «Русских исторических концертов» в Парижской опере. Хотя в программе было немало произведений европейски ориентированных отечественных композиторов, прежде всего исполнялась и имела огромный успех у французов музыка М.И. Глинки, М.А. Балакирева, А.П. Бородина, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Лядова [5, с. 244–246]. Выбирая репертуар для следующего «Русского сезона» (1908 г.), Дягилев продолжил двигаться в избранном направлении и не последовал совету императорской фамилии показать французам «Евгения Онегина» П.И. Чайковского, а сделал ставку на подчеркнуто национальную[3] русскую оперу (и по музыкальному материалу, и тематически) — «Бориса Годунова» Мусоргского [5, с. 247]. Причем (и в этом проявилась мирискусническая требовательность Дягилева) счел необходимым осуществить постановку с максимальным эстетическим совершенством и одновременно достоверностью оформления. Для сбора аутентичных костюмов и предметов быта была осуществлена экспедиция в Архангельскую и Вологодскую губернии, в которой, по одним сведениям, принимал участие сам Дягилев [20, с. 157], по другим — И. Билибин [5, с. 248; 19, с. 206].

Однако наряду со стремлением представить зрителю русский материал максимально подлинно Дягилев понимал специфику европейской публики, некоторую ее ограниченность в способности воспринимать русское искусство. Показательно, например, как долго (и в конечном итоге безрезультатно) убеждал Дягилев Н.А. Римского-Корсакова сократить оперу «Садко» [32, с. 99–107]. Уговаривая композитора прибегнуть к купюрам, Сергей Павлович объяснял: «Вы говорите, что нам не следует “подделываться под французов”. Вы правы. Но только тот лектор хорош, который

3 Дягилев в письме Н.А. Римскому-Корсакову от 11 июня 1907 г. назвал оперы «Борис Годунов» и «Садко» «бесконечно русскими» [32, с. 101].

знает свою аудиторию, который не брезгует теми, к кому обращается» (письмо от 11 июня 1907 г.) [32, с. 101].

Решив в сезоне 1909 г. представить французскому зрителю отечественный балет, Дягилев сразу задумался о русской теме в нем. Балет в этот период в России был более популярен и, как следствие, отличался более высоким исполнительским уровнем, чем во Франции и вообще в Европе (см. об этом, например: [19, с. 214; 12, с. 318–320, 338; 8, с. 16]). В то же время балетный репертуар и постановочная традиция отечественных Императорских театров ориентировались на европейские, и прежде всего, французские каноны. При этом все же русская тема, как и национальные постановочные идеи, в российском балете присутствовали. Одним из первых балетов на русскую тему были «Забавы о святках», поставленные еще в 1779 г. Г. Анжиолини. А наиболее долгая сценическая жизнь оказалась у балета Ц. Пуни, связанного с русской, хотя и авторской, сказкой «Конек-горбунок» (либретто по произведению П.П. Ершова). Поставленный в 1864 г. А. Сен-Леоном, он оставался в репертуаре Мариинского театра и во времена Дягилева. Правда, по мнению исследователя балета Ю.А. Бахрушина, именно «Конек-горбунок» породил на отечественной балетной сцене «сусальный, псевдорусский стиль»[4] [2, с. 177]. Очевидно, что два процесса — введение в балет национального содержания и создание для него адекватного стиля танца, в том числе и адаптация для балета народной пляски, — шли параллельно. К началу XX в., таким образом, уже был накоплен определенный опыт презентации русской темы на балетной сцене. Но исследователи балета оценивают его как не самый удачный [2, с. 183; 12, с. 352]; нельзя не заметить и тот факт, что балеты на русскую тему (за исключением «Конька-горбунка») не задерживались надолго в репертуаре Императорских театров. Видимо, эта неудовлетворенность качеством балетов национальной тематики заставила Дягилева — неплохо знакомого с русским хореографическим искусством (напомним, что с 1899 по 1901 г. он являлся чиновником по особым поручениям дирекции Императорских театров[5]) — писать А.К. Лядову, заказывая ему музыку к балету, который он намеревался везти

4 Интересно, что в статье, посвященной балету «Жар-птица», А. Бенуа противопоставляет этот балет «Коньку-горбунку», называя последний «пошлым» [23, с. 462]. В начале XX в. «Конек-горбунок» шел в редакции М.И. Петипа, осуществленной в 1895 г.

5 О «балетных» интересах Дягилева см. также: [19, с. 211–212; 12, с. 316–317].

в Париж: «Мне нужен балет и русский балет — первый русский балет, ибо таковых не существует — есть русская опера, русская симфония, русская песня, русский танец, русский ритм — но нет русского балета» (письмо от 4 сентября 1909 г.) [32, с. 109].

В выборе литературного материала для русского балета Дягилев колебался. Была у него мысль взять за основу роман И.И. Лажечникова «Ледяной дом». В письме А. Бенуа от 12/25 июня 1909 г. он предлагает соратнику заняться разработкой либретто, отмечая, чем этот материал интересен: «...Анна Иоанновна на сцене, свадьба шутов, дворец из льда...» [32, с. 109], т. е. Дягилева привлекала необычность фактуры, и в то же время он знал, что прекрасный знаток XVIII в. Бенуа сможет блестяще справиться с задачей воссоздания эпохи в спектакле. При этом Сергей Павлович подчеркивал и необходимость «не терять связь с Россией и ее историей» [32, с. 109]. Но в то же время думает он и о русской народной сказке, что вполне объяснимо. Во-первых, балеты на сказочные, но (кроме «Конька-горбунка») не русские сюжеты — «Щелкунчик» (1892 г.) и «Спящая красавица» (1890 г.) — в это время с большим успехом шли на отечественной сцене. Во-вторых, сказка с постановочной точки зрения для балета, безусловно, более проста, чем жанр со сложной повествовательно-речевой организацией. Наконец, русская волшебная сказка представлялась создателям балета на фоне европейской ярко самобытной, что было таковым лишь отчасти. Большинство сюжетов русских волшебных сказок имеют аналогии в западноевропейской традиции (так же как и в восточной). При этом, естественно, каждая национальная культура вносит в разработку сюжетов, и особенно образов, в их художественное оформление что-то свое. Сказки с образами, на которые будут в основном опираться Дягилев и его соратники, — Жар-птица (прежде всего, это «Сказка об Иване-царевиче, жар-птице и о сером волке» [27, № 168, с. 331–343] и сказка «Жар-птица и Василиса-царевна» [27, № 169, 170, с. 344–348]) и Кащей[6] Бессмертный (сказка «Кощей Бессмертный» [27, № 156–158, с. 285–299]), также известны и в западноевропейской традиции, более того, по мнению исследователей, первые пришли в Россию именно оттуда [1, с. 499; 18, с. 225; 11, с. 59–61], по поводу последней Л.Г. Бараг и

6 Написание имени этого персонажа в разных источниках дается по-разному: Кощей или Кащей. Мы будем в случае отсылки к источнику использовать то написание, которое в нем имеется.

Н.В. Новиков пишут, что «на восточнославянской культурной почве сложился особый, хотя и не вполне цельный тип сказки о Кащее Бессмертном», а самому образу Кащея в западноевропейских сказках соответствует «великан без сердца» [1, с. 491].

Прямых указаний о том, задумывались ли создатели балета о неуникальности русских сказочных сюжетов, у нас нет, но и представить себе, что, например, Дягилев был совершенно не в курсе уже достаточно активно разрабатывавшихся к тому времени теорий — от заимствования до культурно-исторической, сложно. Более того, не исключено, что сказка привлекала их именно возможностью баланса космополитического и национально-самобытного.

Замысел балета на сказочный сюжет с центральным образом чудесной птицы, вероятно, возник у Дягилева после оперного сезона 1908 г., когда было решено, что в следующем году будут демонстрироваться и хореографические постановки. По словам балетмейстера и основного либреттиста «Жар-птицы» М. Фокина, этот балет должен был показываться в 1909 г., но он не был готов, и, поскольку уже был заявлен в парижской рекламе, Дягилев заменил его дуэтом Голубой птицы и принцессы Флорины из «Спящей красавицы», переименовав номер в соответствии с указанным в рекламе [33, с. 140][7].

Фокин следующим образом излагает историю создания либретто: «Мы (Дягилев, группа художников и я) стали искать сюжет. Лучшие литературные обработки русской сказки были уже использованы для сцены (главным образом Римским-Корсаковым в его операх)[8]. Все образы народной фантазии уже прошли на сцену. Только образ Жар-птицы остался еще неиспользованным, а между тем Жар-птица — самое фантастическое создание народной сказки и, вместе, наиболее подходящее для танцевального воплощения. Но нет такой сказки о Жар-птице, которая бы целиком подо-

7 О том же см.: [29, с. 12].

8 В этом утверждении есть безусловное преувеличение, поскольку на основе собственно фольклорной русской сказки Римский-Корсаков создал единственную оперу — «Кащей Бессмертный». В то же время сказка о Жар-птице была использована на русской сцене в 1822 г. в опере К. Кавоса и Ф. Антонолини «Жар-птица, или Приключения Ивана-царевича» (либретто Н. Языкова), а образ Жар-птицы встречается в сказке «Конек-горбунок», балет по которой шел на сцене Императорского мариинского театра в тот период, когда сочинял свой балет Фокин. Однако в балете «Конек-горбунок» образ жар-птицы вообще не использован.

шла к балету. Я взялся соединить различные народные сказки в одну. Я перечитал Афанасьева и другие собрания сказок и сочинил по ним балетное либретто. В то время мы очень часто по вечерам собирались у Александра Николаевича Бенуа. За чайным столом я рассказал либретто» [33, с. 138][9]. Добавим к этим сведениям упоминание в воспоминаниях Б. Нижинской о том, что одна из сказок, которая была использована для создания либретто, — «Кащей Бессмертный» [29, с. 38].

Основываясь на статье Бенуа 1910 г., посвященной премьере «Жар-птицы», можно несколько уточнить состав создателей либретто балета. Художник отмечает, что «сюжет был найден, кажется, П.П. Потемкиным» [23, с. 463]. Кроме того, «разработкой фабулы», по его словам, занимались Н.Н. Черепнин, Д.С. Стеллецкий, А.М. Ремизов, А.Я. Головин, он сам [23, с. 463].

Музыка сначала была заказана Черепнину, затем (по мнению Бенуа, после отказа композитора [23, с. 463]) Дягилев обратился с просьбой о ее сочинении к Лядову, на тот момент наиболее глубоко знавшему аутентичную народную музыкальную традицию [6, с. 34]. Когда же стало ясно, что Лядов не успеет закончить партитуру к сроку, Дягилев попросил написать музыку еще совсем молодого, практически неизвестного композитора И. Стравинского. Безусловно, огромную роль в материализации замысла балета сыграл оформивший его Головин (только костюмы Ненаглядной Красы и Жар-птицы не дались ему, и их придумал Л. Бакст).

В сезон 1909 г., на наш взгляд, уже довольно явно определились два направления будущих «Русских балетов» Дягилева — европейское и восточное. Первое, представленное «Павильоном Армиды» и «Сильфидой», было движением в классическом русле, по выражению Бенуа, «общеевропейского искусства», имело «назначение показать русское понимание самой французской Франции» [22, с. 149]. Второе, материализованное «Клеопатрой» и «Половецкими плясками», демонстрировало восточную соблазнительную чувственность и одновременно «дикую смелость», страстность [22, с. 150–152]. Русского балета и русского стиля не было, хотя дивертисмент «Пир»,

9 Сходную версию излагает режиссер дягилевской труппы С.Л. Григорьев: «Фокину всегда хотелось создать балет на основе русской сказки. “Жар-птица” предоставила эту возможность, и мы сразу взялись за разработку сценария. Я достал несколько изданий русских сказок, и вместе мы скроили сюжет из наиболее интересных фрагментов разных версий. Это заняло около двух недель...» [26, с. 36].

представлявший собой сюиту условно народных танцев (в нем исполнялся и дуэт, названный «Жар-птицей», о котором говорилось выше, но в то же время мазурка, чардаш, гопак, лезгинка и трепак (русский танец) в балетном переложении[10]), «намекал» на необходимость русского хореографического спектакля. Дягилеву и его соратникам предстояло понять, что же такое русский балетный спектакль, чем он отличается, с одной стороны, от балета европейского образца, а с другой стороны — от балета в восточном вкусе, и создать такой балет. Как позже писал Бенуа: «“русскость” с самого начала не поддавалась строгому определению: она имела оттенок ориентализма, который был общим знаменателем для России и Востока в понимании Парижа» [24, с. 35], «ключевым элементом в идеологии довоенной дягилевской антрепризы» было «формирование представления о России как исторически и этнически не-западной стране» [24, с. 36].

Итак, для Дягилева и его соратников в тот момент фольклорная сказка стала наиболее адекватным материалом для демонстрации русской самобытности европейскому зрителю. Как работали они с этим материалом? Как поняли и представили на балетной сцене «русскость» фольклорной сказки?

Для создания фабульной основы балета Фокин отобрал хотя и типичный для волшебной сказки, но весьма ограниченный набор сюжетных звеньев[11]: герой (Иван-царевич) гонится за добычей (Жар-птицей); ловит ее (в саду у замка Кащея Бессмертного); пожалев, освобождает и получает за это волшебный предмет (перо Жар-птицы); встречается с будущей женой (Ненаглядной Красой, гуляющей вместе с другими девушками — пленницами Кащея в его саду ночью) и влюбляется в нее; несмотря на запрет (Ненаглядной Красы), решает освободить ее (пытается ворваться в замок Кащея); оказывается в плену (у Кащея, который хочет превратить Ивана-царевича в камень, как других витязей, чьи окаменевшие фигуры застыли в его владениях); в последний момент вспоминает о волшебном предмете (пере) и

10 Все эти номера были взяты из разных балетов, шедших в российских императорских театрах. Условно народный танец создавался, в значительной степени, на основе общего набора классических па. Подробнее см.: [12, с. 333–336].

11 Если использовать методику анализа композиции сказки по функциям В.Я. Проппа, то в данном случае из 31 функции в балете задействовано 9: герой приводится к месту нахождения предмета поисков; герой реагирует на действия дарителя (отпускает плененного); герой получает волшебное средство; к герою обращаются с запретом; герой нарушает запрет; антагонист наносит вред; герой и антагонист вступают в борьбу; антагонист побеждается; герой вступает в брак [17, с. 23–51].

вызывает помощника (Жар-птицу), который спасает героя (заставляет все «поганое царство» плясать до упаду, а потом усыпляет нечисть колыбельной); герой освобождает будущую жену (Ненаглядную Красу), а помощник (Жар-птица) помогает ему одержать окончательную победу (показывает Ивану-царевичу, где хранится ларец с Кащеевой смертью; царевич убивает Кащея). Заканчивается балет венчанием героев (Ивана-царевича и Ненаглядной Красы). Очевидно, что сюжетные звенья, из которых «сложено» либретто, можно найти во многих русских волшебных сказках. В частности, в «Сказке об Иване-царевиче, жар-птице и о сером волке» [27, с. 331–343] встречаются Жар-птица, клюющая яблоки, и ловящий ее Иван-царевич; имеется гуляющая в саду царевна, в которую он влюбляется и на которой в конце женится. А в сказке «Кощей Бессмертный» [27, с. 285–299] находим царевну-узницу Кощея, в которую также влюбляется герой и которую он освобождает из плена и берет в жены; изображена смерть Кощея после того, как герой давит яйцо. Фокин, по-видимому, отобрал такие эпизоды, которые, с его точки зрения, могли быть наиболее удачно решены пластически[12]. Структурное единообразие сказки (как известно, В.Я. Пропп предложил его описание, используя понятие функция, в 1928 г. в работе «Морфология сказки»), с одной стороны, позволило «смонтировать» новый текст из имеющихся сюжетных звеньев, а с другой стороны, подтолкнуло создателя либретто к сохранению характерной для этого жанра повествовательной канвы[13]. В балете она в целом выдержана[14], кроме важного для сказки инициирующего сюжетного звена, — в нем не изображены ни момент, ни мотив отправки Ивана-царевича в погоню за Жар-птицей.

Если взглянуть на сюжетную схему сказки обобщенно, как на историю, в основе которой путешествие героя в некое опасное, заколдованное

12 Напомним его замечание в мемуарах о том, что Жар-птица — чудесное существо, «наиболее подходящее для танцевального воплощения» [33, с. 38].

13 Если сопоставить использование сюжетно-композиционной структуры сказки в балете и, например, в опере Римского-Корсакова «Кащей Бессмертный», то в первом она сохранена лучше. Отметим также, что в истории постановок балета «Жар-птица» имеются и очень далекие от сказочной интерпретации сюжета и образов фольклорного произведения. См.: [10].

14 В этом смысле представляется несправедливым утверждение В. Красовской о том, что «нанизанные одно за другим звенья различных фольклорных источников, казалось бы сложившись в законченное целое, все же представляли собой своего рода “картинки с выставки” — цепь продуманных, но имеющих самостоятельное значение миниатюр» [12, с. 357].

пространство, где властвует злой чародей, спасение прекрасной девушки и женитьба на ней, то такая модель в целом была не только знакома европейскому зрителю, но и могла быть воспринята как достаточно банальная. Создатели балета прежде всего сделали ставку на яркие образы. По-видимому, в них они видели национально-своеобразные черты. Возможно, именно поэтому были отброшены начальные сцены любой волшебной сказки, мотивирующие отправку героя. Их устранение позволяло сразу ввести в действие необычный, эффектный, прежде всего с точки зрения возможностей танца, образ Жар-птицы.

Обратим внимание на персонажный мир балета в сравнении со сказочным. Жар-птица занимает в балете, в отличие от сказки, безусловно, наибольшее место. Она и объект поисков, и даритель, и спасающий героя чудесный помощник (если использовать терминологию Проппа [17, с. 60–61]). В сказках Жар-птица, как правило, фигурирует именно в качестве объекта поисков [27, с. 331–348]. Причем в «Сказке об Иване-царевиче, жар-птице и о сером волке» находим наиболее похожую на балетную сюжетную ситуацию поимки Жар-птицы: она клюет яблоки в саду, Иван-царевич подкрадывается к ней и ухватывает за хвост, вырывая перо; правда, в отличие от балета, в сказке чудесная птица не является дарителем, а герой не отпускает пленницу — она сама выскальзывает из его рук и улетает. Таким образом, перо в данном случае не будет и средством вызова помощника. Как средство вызова оно встречается в сказке «Перышко Финиста ясна сокола» [28, № 234–235, с. 190–198], правда, в данном случае вызывается не чудесный помощник, а сам герой [7, с. 81].

В качестве помощника Жар-птица встречается редко[15]. Так, в «Сказке о молодце-удальце, молодильных яблоках и живой воде» [27, № 172, с. 353–355] она неожиданно появляется после того, как братья убивают спящего героя, соединяет куски разрубленного тела, спрыскивает их живой водой, и царевич оживает. В то же время в одной из сказок, на которую опирались создатели балета, — «Кощее Бессмертном», встречаются другие птицы-помощники героя, иначе выглядит в них и сама помощь. Моголь-птица

15 В.Е. Добровольская указывает на сказку «Ванюшка» из сборника Д.К. Зеленина, где Жар-птица является чудесным помощником, но вызывается она не с помощью пера, а с помощью косточки [7, с. 81; 25, с. 10]. Однако данный текст не был известен создателям балета, так как был опубликован только в 1914 г.

переносит героя в царство Ненаглядной Красоты [27, с. 291] (по Проппу, выполняет функцию пространственного перемещения [17, с. 60]), а ястреб, которого щадит и не убивает Иван-царевич, ловит для него утку с яйцом, где находится Кощеева смерть [27, с. 294]. В последнем случае имеется некоторая, хотя и неполная, параллель с действиями Жар-птицы в балете: она тоже помогает Ивану-царевичу получить смерть Кащея, но просто указывая ему на сундук, в котором хранится яйцо. В то же время помощь Жар-птицы в балете масштабнее, поскольку перед этим она спасает героя от гибели, заставляя Кащея плясать, а затем усыпляя его. В балете все действие сконцентрировано вокруг образа волшебной птицы. Наиболее эффектные сольные партии и дуэты — с ее участием. Интересно, что, как сообщает в своих воспоминаниях Фокин, первоначально у него «Жар-птица дарила Ивану-царевичу волшебные гусли, играя на которых, он заставлял плясать поганое Кощеево царство» [33, с. 138]. Однако, по совету Бенуа, а также в связи с тем, что в Париже «предполагалось поставить «Садко» (опера, в которой фигурируют также гусли)» [33, с. 138], балетмейстер от них отказался. В результате в балете появился эпизод, хотя и менее соответствующий сказочному канону, но один из самых эффектных — колыбельная Жар-птицы. Отметим, что идея этого танца могла быть навеяна оперой Римского-Корсакова «Кащей Бессмертный» (1902)[16]. В ней есть сцена, в которой плененная царевна поет колыбельную Кащею.

Помимо Жар-птицы, главным действующим лицом балета является Иван-царевич. Он, как и в сказке, задействован во всех эпизодах либо в качестве непосредственного участника, либо как наблюдатель (подглядывает за клюющей яблоки в саду Кащея Жар-птицей или за гуляющими в нем царевнами). В волшебной сказке возможен альтернативный Ивану-царевичу герой — из низкого сословия. В частности, если в «Сказке об Иване-царевиче, жар-птице и о сером волке» и в «Кощее Бессмертном» из собрания А.Н. Афанасьева герой — царский сын, то в сказке «Жар-птица и Васили-

16 Мы не знаем точно, видел ли Фокин оперу Римского-Корсакова «Кащей Бессмертный», поскольку к этому времени она исполнялась в Петербурге только однажды: в 1905 г. ее поставили студенты Петербургской консерватории, но спектакль перерос в революционный митинг и был прерван полицией. Правда, до этого она в 1902 г. была поставлена в Москве в Частной опере С.И. Мамонтова. Тем не менее, если не самому Фокину, то другим создателям балета (например, Дягилеву, Стравинскому, лично общавшимся с композитором) произведение Римского-Корсакова, без сомнения, было хорошо известно.

са-царевна» он царский слуга, «стрелец-молодец» или вообще «приемыш» старика со старухой [27, № 169, 170, с. 344–348]. Вспомним, что Ершов, создавая своего «Конька-горбунка», изменил статус героя, превратив его из «сильного богатыря» в Ивана-дурака и заложив, таким образом, определенный социально-критический вектор своего произведения [14, с. 167–171]. В балете «Конек-горбунок», так же как у Ершова, герой — Иван-дурак, но, чтобы избежать цензурных проблем, вместо царя в списке действующих лиц значится хан. Создатели балета «Жар-птица» наделили героя высоким статусом, что, с визуальной точки зрения, оправдывало роскошный костюм, условно отсылающий к древнерусскому царскому кафтану (в сходном плане, но менее условно, изображал одежду царевича, иллюстрируя русские сказки, И. Билибин в 1899–1902 гг.).

Женский персонаж балета назван именем Ненаглядная Краса. Скорее всего, это имя заимствовано из сказки «Кощей Бессмертный» (в сказке — Ненаглядная Красота), но его выбор мог быть опосредован уже упоминавшейся оперой Римского-Корсакова, где героиню зовут именно Ненаглядная Краса. В некоторой степени предпочтение, отданное данному имени, можно объяснить и тем, что оно — говорящее и в этом смысле более понятное и привлекательное для интернационального зрителя, чем любое из русских имен и отчеств, которые используются в русских волшебных сказках для наименования женского персонажа.

Вполне понятно и с точки зрения хореографических постановочных задач, и в эстетическом плане включение в сюжет 12 прекрасных царевен (тринадцатая — сама Ненаглядная Краса). Аналогию этим персонажам можно найти, например, в сказках «Поди туда — не знаю куда, принеси то — не знаю что» [28, № 214, с. 120], «Морской царь и Василиса Премудрая» [28, № 220, 222, с. 145, 150]. Есть образ царевны (Елена Прекрасная), гуляющей по саду с «придворными боярынями», и в «Сказке об Иване-царевиче, жар-птице и о сером волке» [27, с. 334], правда, там число девушек не уточняется. Поскольку в балете девушки гуляют в том же саду, где клюет плоды на яблоне Жар-птица, балетмейстер наделил царевен танцем с золотыми яблочками.

К числу хотя крайне эпизодических, но поэтических персонажей можно отнести и Всадников День и Ночь, которые пересекают сцену, знаменуя смену времени суток. Эти персонажи могли быть позаимствованы

из сказки «Василиса Прекрасная» [27, № 104, с. 129]; представлены они и на иллюстрации И. Билибина к ней. Правда, в итоге от этих персонажей пришлось отказаться, так как живой конь в балетном спектакле доставлял слишком много хлопот [33, с. 145][17].

В целом мир положительных персонажей предстает в балете, по сравнению с фольклорной сказкой, в несколько эстетизированном и «облагороженном» виде, что было одним из характерных путей освоения фольклора представителями модерна. По мнению Д. Боулта, такой способ взаимодействия с народной традицией отчетливо проявился, например, в деятельности абрамцевского и талашкинского кружков: «…Абрамцево и Талашкино, "приукрасив" крестьянскую культуру, сделали ее "удобоваримой" для горожан и в определенной степени "обезвредили"…» [4, с. 18].

Мир сказочных злодеев представлен в балете Кащеем и его свитой, весьма многочисленной и детализированной: мальчики-рабы и жены Кащея, белибошки[18], кикиморы, ратмиры[19] (с кривыми саблями), индианки, мамелюки[20] (чудовища о двух головах) [9, с. 29]. Бенуа отмечал, что при разработке этих персонажей «неоценимые указания и материалы сообщил А.М. Ремизов» [23, с. 463], «наговоривший» создателям балета «ужасов про своих добрых знакомых Белиботен и Кикимор» [23, с. 465]. При этом художник высказал и сомнение: «Существовали ли когда-либо, хотя бы в народной фантазии, все те "белибошки" и прочие уроды и гады, о существовании которых нам с таинственным и авторитетным видом рассказывал Ремизов? Быть может, он это тут же выдумал» [21, с. 506]. В народной сказке действительно свита злодея упоминается редко, и она мало дифференцирована. Но для Фокина было важно пластически разнообразно показать обитателей Кащеева царства [9, с. 29–42], и он «безусловно поверил в них, увидал их в своем воображении» [21, с. 506]. Более того, именно с воплощением

17 В одной из поздних постановок (в 1931 г.) Фокину при помощи декорационного мастерства Билибина удалось вернуть в балет эти образы [33, с. 145].

18 Возможно, производное от «Боли-Бошка» — персонаж одноименной сказки Ремизова, один из духов леса [30, с. 159–161].

19 Скорее всего, эти персонажи взяты из оперы «Руслан и Людмила» (1842), где Ратмир — хазарский хан. Фокин отмечал, что в изображении Кощеева царства он использовал «некоторый элемент Востока» [33, с. 143].

20 В средневековом Египте юноши-рабы. Скорее всего, эти персонажи взяты из балета «Египетские ночи» (1908), который в переработке под названием «Клеопатра» с 1909 г. исполнялся и антрепризой Дягилева. См. также предыдущую сноску.

в танце демонического мира прежде всего связано новаторство хореографии балетмейстера, о чем он писал в своих воспоминаниях: «Чудища ползли на четвереньках, прыгали лягушками, делали разные “штуки” ногами, сидя и лежа на полу высовывали кисти рук как рыбьи плавники, то из-под локтей, то из-под ушей, переплетали руки узлами, переваливались со стороны на сторону, прыгая на корточках и т. д., словом, делали все то, что через двадцать лет стало называться модернистским танцем…» [33, с. 143].

Очевидно, что у создателей балета не было задачи точного соответствия сказочному канону. Художники-модернисты представили в «Жар-птице» скорее свой *образ* волшебной сказки. Фокин видел суть этого хореографического произведения в «поэзии и красоте» [33, с. 150]. Вектор, в котором работали создатели балета со сказкой, во многом перекликается с тем, что было ранее сделано в области оперного искусства, например, при постановке «Бориса Годунова», которую Ш. Схейен, возможно, несколько категорично охарактеризовал следующим образом: «Конечный итог не имел ничего общего с историческим изображением средневековой Руси, за которое выдавали данный спектакль. Он представлял собой большое многонациональное надысторическое лоскутное одеяло, скроенное из самой разнообразной экзотики, которой была столь богата Российская империя» [19, с. 207].

В то же время условность и принципиальная нереалистичность волшебной сказки позволяли «пересказать» ее языком балета, чья художественная специфика в этом плане удачно сочетается со сказочной. Кажутся несправедливыми претензии, которые предъявлял балету Бенуа. В рецензии на премьеру он писал: «Главный недостаток “Жар-птицы” — это ее фабула, ее либретто. В ней есть что-то ребяческое; это опять «сказка для детей», а не сказка для взрослых. А хотелось бы сказку для взрослых, чтобы <…> можно было совершенно всерьез относиться к переживаниям героев <…>. Здесь же Иван-царевич, попадающий в погоне за огненной птицей в запретные сады Кащея, и похищенная последним царевна Ненаглядная Краса как-то остаются чужими зрителям. Это сказочные, трафаретные маски, а не лица. Им не веришь и за них не болеешь» [23, с. 463]. С точки зрения природы волшебной сказки авторы балета скорее не погрешили, поскольку фольклорная сказка действительно передает психологические состояния героев весьма лапидарно [3; 18, с. 185]. Слушатель следит за ходом чудесных,

фантастических событий. Внутренний мир героев, их переживания подаются стереотипно, и их изображение не занимает в сказке большого места. Однако размышление Бенуа связано не столько с интерпретацией сказки в балете, сколько с самим балетом, и отражает мечту художника о том, чтобы на основе хореографического искусства родилось нечто большее, чем просто «прелестное зрелище» [21, с. 508], «создалась» «русская мистерия»[21] [23, с. 462].

На наш взгляд, именно условность сказки позволила органично использовать ее для новаторских поисков. Причем главным образом экспериментальная суть балета оказалась связана с музыкой и хореографией. Оформление было решено А. Головиным в найденном в предыдущих постановках ключе (например, в опере «Борис Годунов», которая шла в дягилевской антрепризе в его же декорациях) и, шире, следовало характерной для модернизма начала XX в. практике театрально-декорационного искусства с исповедуемым представителями данного направления стремлением к эстетическому совершенству, «слитности декораций с музыкой и сценическим действием» [16, с. 9][22].

Режиссер дягилевской антрепризы С.Л. Григорьев вспоминал, как непросто давался и танцовщикам, и оркестру новый музыкально-пластический язык: «Труппа напряженно репетировала и делала максимум, чтобы “втанцеваться” в непривычную хореографию. <...> На оркестровых репетициях присутствовал Стравинский, который пытался пояснять партитуру, но, хотя музыканты очень старались, они приходили от музыки в тупик не меньше, чем танцовщики» [26, с. 44]. Фокин-хореограф в этот период активно искал новую хореографическую форму. Г. Добровольская определила ее следующим образом: «...Фокин отказался от классического танца как единственного и универсального средства решения балетных спектаклей. Он начал применять различные, новые для каждой темы формы выразительности, отвечавшие месту действия, национальным особен-

21 Интересно, что сходную мысль по поводу сказки в опере выражал Римский-Корсаков, называя такие оперы — «сказочный вздор», но в то же время видел адекватность сказки для этого вида искусства — «сдадкоголосая сказка» (цит. по: [15, с. 313]). При этом, по мнению М. Пащенко, именно Римскому-Корсакову удалось создать русские оперные мистерии «Сказание о граде Китеже» и «Золотой петушок» [15].

22 Подробнее об оформительских принципах, использованных Головиным в «Жар-птице», см., например: [16, с. 16–17].

ностям, жанру и характеру замысла…» [8, с. 17]. Сказочный материал с его экспрессивными, резко очерченными образами давал возможность соединить в одном произведении противоположные стили танца, выразив, таким образом, в хореографии драматическое содержание, поскольку, как считал балетмейстер, «…танец и жест не имеют смысла в балете, если они не служат для выражения драматического действия…» [33, с. 312][23]. Эта цель — наделение каждого персонажа собственным пластическим рисунком, выражающим образ, — и была достигнута в хореографии «Жар-птицы»: «При постановке танцев три совершенно разных по характеру и по технике приема применил я <…>. Поганое царство построил на гротескных угловатых, смешных движениях. <…> Царевны танцевали с босыми ногами[24]. Это естественные, грациозные, мягкие движения с некоторым оттенком народной пляски. Танец самой Жар-птицы построил я на пальцах и прыжках, более — на прыжках» [33, с. 143], т. е. «классический танец», как отмечает Добровольская, «лежал» только «в основе партии Жар-птицы» [8, с. 19]. Интересно, что, по мнению одного из первых исследователей «Русских балетов», соратника и друга Дягилева С. Лифаря, и европейским зрителем именно этот балет был воспринят как первый целиком новаторский, «отрешение от традиций для новых форм пластики» [13, с. 215].

Как отмечалось выше, русскую специфику создатели балета прежде всего связывали с разработкой сказочных образов. При этом национальные штрихи пунктирно пронизывают различные уровни спектакля. Так, помимо отсылок к русскому костюму (образы Ивана-царевича и Ненаглядной Красы), в конце спектакля на заднике возникает стилизованный православный град, сияющий храмами узнаваемой древнерусской архитектуры. В музыке наиболее очевидное использование мелодий русских народных песен связано с партиями Ненаглядной Красы, Ивана-царевича, с хороводом царевен, с колыбельной Жар-птицы, с финалом-апофеозом [6, с. 42, 47–62]. В хореографическом решении условно русский «укрупненный и лаконично поэтизированный жест» [12, с. 356] характерен для

23 Свои новаторские принципы Фокин изложил в письме редактору газеты “Times” в 1919 г. См.: [33, с. 311–313].

24 Фокин проявлял большой интерес к творчеству И. Дункан и приветствовал ее эксперименты [33, с. 298–300].

пластики Ивана-царевича и Ненаглядной Красы. В целом этот первый русский балет формировался, с одной стороны, в противовес восточному — в «Жар-птице» практически отсутствует телесная чувственность, эротизм, а с другой стороны, отталкиваясь от эфемерности образности и пластики классического европейского как более энергичный, стилистически пестрый, включающий элементы эксцентрики. При этом балет «Жар-птица» создавался в русле уже сложившейся в начале XX в. модернистской, в ее мирискусническом варианте, традиции, в том числе и традиции обращения с фольклорным материалом. А ядром его замысла стало характерное для мирискусников стремление утвердить красоту и вымысел как «подлинную реальность». Одно из основных завоеваний этого первого русского балета (учитывая, что все его составляющие создавались в рамках единого замысла) оказалось связано с перенесением в данную форму творчества, в единое произведение тенденций и открытий, разрозненных по разным видам искусства, а следовательно, с реализацией важнейшей для художественной жизни начала XX в. идеи синтеза искусств[25]. Чрезвычайно важным следствием этой постановки стало представление о русском фольклоре как материале для балетного эксперимента. Не случайно за «Жар-птицей» последует целый ряд новаторских балетных постановок на фольклорной основе: в 1911 г. — «Петрушка» и «Садко» («Подводное царство»), в 1913 — «Весна священная», в 1916 — «Кикимора», в 1917 — «Русские сказки», в 1921 — «Шут», в 1923 — «Свадебка». В них будут предложены новые пути освоения фольклорного материала в синтетическом хореографическом действе.

Список литературы

Исследования

1 *Бараг Л.Г., Новиков Н.В.* Примечания // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: в 3 т. / изд. подгот. Л.Г. Бараг и Н.В. Новиков. М.: Наука, 1984. Т. 1. С. 432–505.

2 *Бахрушин Ю.А.* История русского балета. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. 333 с.

25 Согласимся с мнением М. Пащенко, что «своего максимума» «созыв всех возможных видов искусств» достиг в балете «Золотой петушок», основанном на опере Римского-Корсакова, который был поставлен труппой Дягилева в 1914 г. и где все прочие составляющие были дополнены пением [15, с. 603].

3 *Богатырев П.Г.* Изображение переживаний действующих лиц в русской народной волшебной сказке // Фольклор как искусство слова: Психологическое изображение в русском народном поэтическом творчестве. М.: Изд-во Московского ун-та, 1969. Вып. 2. С. 57–67.

4 *Боулт Д.Э.* Русское театрально-декорационное искусство. 1880–1930 // Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. Художники русского театра. 1880–1930. М.: Искусство, 1991. С. 7–67.

5 *Брезгин О.* Сергей Дягилев. М.: Молодая гвардия, 2016. 639 с.

6 *Вершинина И.Я.* Ранние балеты Стравинского. М.: Наука, 1967. 224 с.

7 *Добровольская В.Е.* Предметные реалии русской волшебной сказки. М.: Гос. республиканский центр русского фольклора, 2009. 224 с.

8 *Добровольская Г.* Два балета Стравинского-Фокина // «Жар-птица» и «Петрушка» И.Ф. Стравинского. Л.: Гос. музыкальное изд-во, 1963. С. 16–28.

9 *Добровольская Г., Замуэль Г.* Краткая запись сценического действия и фрагментов хореографии // «Жар-птица» и «Петрушка» И.Ф. Стравинского. Л.: Гос. музыкальное изд-во, 1963. С. 29–55.

10 *Кирпиченкова О.В.* Из истории балета Игоря Стравинского «Жар-птица» на петербургской сцене: версия Бориса Эйфмана // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2013. № 30 (2). С. 233–240.

11 *Корепова К.Е.* Сказка о Жар-птице в фольклоре и литературе // Русский фольклор. М.; Л.: Наука, 1989. Т. 25. С. 59–70.

12 *Красовская В.* Русский балетный театр начала XX века. Л.: Искусство, 1971. Ч. 1: Хореографы. 526 с.

13 *Лифарь С.* Дягилев. С Дягилевым. М.: АСТ, 2018. 480 с.

14 *Лупанова И.П.* Фольклорные основы сказки П.П. Ершова «Конек-горбунок» // Ученые записки Петрозаводского университета. Исторические и филологические науки. 1956. Т. 6. Вып. 1. С. 161–193.

15 *Пащенко М.* Сюжет для мистерии: Парсифаль – Китеж – Золотой петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна). М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. 720 с.

16 *Пожарская М.* Русские сезоны в Париже. 1908–1929. М.: Искусство, 1988. 292 с.

17 *Пропп В.Я.* Морфология <волшебной> сказки // *Пропп В.Я.* Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. С. 5–111.

18 *Пропп В.Я.* Русская сказка. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1984. 336 с.

19 *Схейен Ш.* Сергей Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. М.: КоЛибри, 2017. 608 с.

20 *Чернышова-Мельник Н.* Дягилев. Опередивший время. М.: Молодая гвардия, 2011. 475 с.

Источники

21 *Бенуа А.Н.* Воспоминания о русском балете // *Бенуа А.Н.* Дневник. 1908–1916. М.: Захаров, 2011. С. 314–551.

22 *Бенуа А.Н.* Русские спектакли в Париже // *Бенуа А.Н.* Художественные письма. 1908–1917. Газета «Речь». Петербург. Т. 1. 1908–1910 / сост. Ю.Н. Подкопаева, И.А. Золотинкина, И.Н. Карасик, Ю.Л. Солонович. СПб.: Сад искусств, 2006. С. 149–155.

23 *Бенуа А.Н.* Русские спектакли в Париже. «Жар-птица» // *Бенуа А.Н.* Художественные письма. 1908–1917. Газета «Речь». Петербург. Т. 1. 1908–1910 / сост. Ю.Н. Подкопаева, И.А. Золотинкина, И.Н. Карасик, Ю.Л. Солонович. СПб.: Сад искусств, 2006. С. 462–466.

24 *Бенуа А.Н.* Художественные письма. 1930–1936. Газета «Последние новости», Париж. М.: ГАЛАРТ, 1997. 404 с.

25 Ванюшка // Великорусские сказки Пермской губернии / сборник Д.К. Зеленина. Пг.: Тип. А.В. Орлова, 1914. С. 4–12.

26 *Григорьев С.Л.* Балет Дягилева. 1909–1929. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. 383 с.

27 Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: в 3 т. / изд. подгот. Л.Г. Бараг и Н.В. Новиков. М.: Наука, 1984. Т. 1. 512 с.

28 Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: в 3 т. / изд. подгот. Л.Г. Бараг и Н.В. Новиков. М.: Наука, 1985. Т. 2. 464 с.

29 *Нижинская Б.* Ранние воспоминания. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. Ч. 2. 319 с.

30 *Ремизов А.М.* Боли-Бошка // *Ремизов А.М.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Русская книга, 2000. Т. 2. С. 159–161.

31 Сергей Дягилев и русское искусство / сост., авторы вступ. ст. и коммент. И.С. Зильберштейн и В.А. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1982. Т. 1. 496 с.

32 Сергей Дягилев и русское искусство / сост., авторы вступ. ст. и коммент. И.С. Зильберштейн и В.А. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1982. Т. 2. 576 с.

33 *Фокин М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма. Л.: Искусство, 1981. 510 с.

References

1 Barag, L.G., and N.V. Novikov. “Primechaniia” [“Notes”]. *Narodnye russkie skazki A.N. Afanasjeva: v 3 t.* [*Russian Folk Tales by A.N. Afanasjev: in 3 vols.*], vol. 1, ed. prep. L.G. Barag and N.V. Novikov. Moscow, Nauka Publ., 1984, pp. 432–505. (In Russ.)

2 Bakhrushin, Iu.A. *Istoriia russkogo baleta* [*History of Russian Ballet*]. St. Petersburg, Lan' Publ., Planeta muzyki Publ., 2009. 333 p. (In Russ.)

3 Bogatyrev, P.G. "Izobrazhenie perezhivanii deistvuiushchikh lits v russkoi narodnoi volshebnoi skazke" ["The Depiction of Characters' Experiences in the Russian Folk Fairy Tale"]. *Folklor kak iskusstvo slova: Psikhologicheskoe izobrazhenie v russkom narodnom poeticheskom tvorchestve* [*Folklore as the Art of the Word: Psychological Representation in Russian Folk Poetry*], issue 2. Moscow, Moscow University Publ., 1969, pp. 57–67. (In Russ.)

4 Boult, D.E. "Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo. 1880–1930" ["Russian Theatrical and Decorative Art. 1880–1930"]. *Sobranie Nikity i Niny Lobanovyh-Rostovskih. Khudozhniki russkogo teatra. 1880–1930* [*Collection of Nikita and Nina Lobanov-Rostovsky. Artists of the Russian Theater. 1880–1930*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991, pp. 7–67. (In Russ.)

5 Brezgin, O. *Sergei Diagilev* [*Sergei Diaghilev*]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2016. 639 p. (In Russ.)

6 Vershinina, I. *Rannie balety Stravinskogo* [*Stravinsky's Early Ballets*]. Moscow, Nauka Publ., 1967. 224 p. (In Russ.)

7 Dobrovol'skaia, V.E. *Predmetnye realii russkoi volshebnoi skazki* [*Object Realities of the Russian Fairy Tale*]. Moscow, State Republican Center of Russian Folklore Publ., 2009. 224 p. (In Russ.)

8 Dobrovol'skaia, G. "Dva baleta Stravinskogo-Fokina" ["Two Stravinsky-Fokine Ballets"]. *"Zhar-ptitsa" i "Petrushka" I.F. Stravinskogo* [*"Firebird" and "Petrushka" by I.F. Stravinsky*]. Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1963, pp. 16–28. (In Russ.)

9 Dobrovol'skaia, G., and G. Zamuel'. "Kratkaia zapis stsenicheskogo deistviia i fragmentov khoreografii" ["A Brief Recording of the Stage Action and Fragments of Choreography"]. *"Zhar-ptitsa" i "Petrushka" I.F. Stravinskogo* [*"Firebird" and "Petrushka" by I.F. Stravinsky*]. Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1963, pp. 29–55. (In Russ.)

10 Kirpichenkova, O.V. "Iz istorii baleta Igoria Stravinskogo 'Zhar-ptitsa' na peterburgskoi stsene: versiia Borisa Eifmana" ["From the History of Igor Stravinsky's Ballet 'Firebird' on the St. Petersburg Stage: Boris Eifman's Version"]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ia. Vaganovoi*, no. 30 (2), 2013, pp. 233–240. (In Russ.)

11 Korepova, K.E. "Skazka o Zhar-ptitse v fol'klore i literature" ["The Tale of the Firebird in Folklore and Literature"]. *Russkii fol'klor* [*Russian Folklore*], vol. 25. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1989, pp. 59–70. (In Russ.)

12 Krasovskaia, V. *Russkii baletnyi teatr nachala XX veka* [*Russian Ballet Theater of the Beginning of the 20th Century*], part 1: Khoreografy [Choreographers]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1971. 526 p. (In Russ.)

13 Lifar', S. *Diagilev. S Diagilevym* [*Diaghilev. With Diaghilev*]. Moscow, AST Publ., 2018. 480 p. (In Russ.)

14 Lupanova, I.P. "Folklornye osnovy skazki P.P. Ershova 'Konek-gorbunok'." ["Folklore Basics of P.P. Ershov's Fairy Tale 'The Hunchback Horse'."]. *Uchenye zapiski Petrozavodskogo universiteta. Istoricheskie i filologicheskie nauki*, vol. 6, issue 1, 1956, pp. 161–193. (In Russ.)

15 Pashhenko, M. *Siuzhet dlia misterii: Parsifal' – Kitezh – Zolotoi petushok (istoricheskaia poetika opery v kanun moderna)* [*The Plot for the Mystery: Parsifal – Kitezh – The Golden Cockerel (Historical Poetics of the Opera on the Eve of Modernity)*]. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2018. 720 p. (In Russ.)

16 Pozharskaia, M. *Russkie sezony v Parizhe. 1908–1929* [*Russian Seasons in Paris. 1908–1929*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988. 292 p. (In Russ.)

17 Propp, V.Ia. "Morfologiia <volshebnoi> skazki" ["Morphology of the <Fairy> Tale"]. Propp, V.Ia. *Morfologiia <volshebnoi> skazki. Istoricheskie korni volshebnoi skazki* [*Morphology of the <Fairy> Tale. The Historical Roots of a Fairy Tale*]. Moscow, Labirint Publ., 1998, pp. 5–111. (In Russ.)

18 Propp, V.Ia. *Russkaia skazka* [*Russian Fairy Tale*]. Leningrad, Leningrad University Publ., 1984. 336 p. (In Russ.)

19 Skheien, Sh. *Sergei Diagilev. "Russkie sezony" navsegda* [*Sergei Diaghilev. "Russian Seasons" Forever*]. Moscow, KoLibri Publ., 2017. 608 p. (In Russ.)

20 Chernyshova-Mel'nik, N. *Diagilev. Operedivshii vremia* [*Diaghilev. Ahead of Time*]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2011. 475 p. (In Russ.)